

JAHRBUCH ZUR KULTUR UND LITERATUR DER WEIMARER REPUBLIK

Band 23 · 2023/24



edition text+kritik

Jahrbuch zur Kultur und Literatur
der Weimarer Republik

Band 23 · 2023/24

Herausgegeben von Sabina Becker
in Zusammenarbeit mit Robert Krause

et+k

edition text+kritik

Die Zusendung von Beiträgen für das *Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik* wird – möglichst nach vorheriger Absprache mit der Redaktion – freundlich erbeten. Für die Einrichtung der Typoskripte stellt die Redaktion ein verbindliches Merkblatt zur Verfügung.

Anschrift: Prof. Dr. Sabina Becker, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Deutsches Seminar/Neuere Deutsche Literatur, Postfach D-79085 Freiburg i. Br.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

ISSN 1618-2464
ISBN 978-3-96707-944-9
ISBN e-pdf 978-3-96707-945-6

Umschlaggestaltung: Thomas Scheer
Umschlagabbildung: Werkfoto zu *Hoppla, wir leben!* (1927),
Quelle: Institut für Theaterwissenschaft der FU Berlin,
Theaterhistorische Sammlungen, Nachlass Traugott Müller.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen
ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere
für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und
die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik
im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2024
Levelingstraße 6a, 81673 München
www.etk-muenchen.de

Gesamtherstellung: Laupp & Göbel, Robert-Bosch-Straße
42, 72810 Gomaringen
E-Book-Umsetzung: Datagroup int. SRL, Timisoara

Inhalt

TEXTE UND DOKUMENTE

RUDOLF BRAUNE

Filmkritiken 9

FABIAN BAUER

»Wenn ich das Kino hätte?«
Einleitende Überlegungen zum filmkritischen Werk Rudolf Braunes 25

AUFSÄTZE

MAREN LICKHARDT

Aufwertung der großen Zahl
Popularität als quantitative Kategorie im Zeitschriftendiskurs
der Weimarer Republik 47

BRITTA HERRMANN

»... denn am Radio hängt, nach Radio drängt heute alles«
Weimarer Rundfunk zwischen Popularisierung und
Massen-Experiment 69

SABINA BECKER

Dramatik im Zeitalter der Masse und der Medien
Zu Ernst Tollers »Kollektivstücken« 97

JÜRGEN HILLESHEIM

Ideologiefernes Episches Theater
Vor hundert Jahren wurde Bertolt Brechts *Baal* uraufgeführt 129

THOMAS STORRER

Alfred Döblins Exil vor dem Exil 1918–1933 149

WOLFGANG MENZEL, MICHAEL JANSEN

Oskar Loerke – Literaturvermittler in bewegten Zeiten 175

MILOSH LIETH

Stadt, Dschungel, Großstadtdschungel

Eitopomar als Kolonialphantasie in Norbert Jacques' *Dr. Mabuse, der Spieler* und Fritz Langs/Thea von Harbous filmischer Adaption 185

BERNHARD RUSCH

Max Warburg und das Bankhaus M. M. Warburg & Co

in der Weimarer Republik 211

WILFRIED HEISE

»Wie von einem gnadenlosen Dämon besessen«

Die Verführung des Bösen in Christian Krachts Roman *Die Toten* 237

REZENSIONEN

Mechtild Duppel-Takayama, Rolf Parr, Thomas Schwarz (Hrsg.):

Exotismen in der Kritik. Brill Fink 2023 (Günter Helmes) 261

Bernhard Rusch: Dada & München. Eine Art Romanze.

Schrägverlag 2022 (Walter Delabar) 266

Hannes Gürgen: Arnolt Bronnen. Literatur, Ästhetik und

Medienarbeit eines modernen Schriftstellers. Triglyph Verlag UG

2023 (Günter Helmes) 269

Edition Carl Einstein »Die Fabrikation der Fiktionen«. Metzler 2022;

Carl Einstein: Briefwechsel 1904–1940. Metzler 2020

(Walter Delabar) 276

JUNI-Magazin für Literatur und Kultur, H. Nr. 59/60: Carl Einstein.

AISTHESIS 2022; H. Nr. 61/62: Gregorianische Gesänge.

AISTHESIS 2023 (Barbara von Reibnitz) 284

Ausgewählte Neuerscheinungen 291

Verzeichnis der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter 295

Personenregister 299

TEXTE UND DOKUMENTE

Rudolf Braune

Filmkritiken

Der amerikanische Film. Eine Verteidigungsrede für unsere Zeit [1925]

Zuerst, immer und immer wieder: Film ist weniger Kunst, aber umso mehr Technik! Willst du psychologische Feinheiten, Nuancen und Erschütterungen, rollendes R und zerbrochene Schicksale: Bitte sehr, die Schaubühne!

Aber flammenden Protest gegen alle Filme, die gekurbelte Theatervorstellungen sind! (wir versuchen, in Dresden bei durchgefallenen Filmen das Pfeifen einzuführen. Nachahmen!).

Schlecht ist nicht der Film, der uns Erotik, Unlogik, nackte Beine, Schauergeschichten zeigt (er ist höchstens geschmacklos!), sondern das Grundübel sind die *langweiligen* Filme.

Wenn das kleine Ladenmädle müde ins Kino geht, wenn der Banklehrling vor den Zahlen flieht in das abendliche Lichtspielhaus und wenn diese jungen Proletarier zwei Stunden in Spannung gehalten, in ein anderes Tempo gerissen werden, dann zu diesen Filmen tausendmal: Sei gegrüßt! Denn diese jungen Menschen sind nicht nur der größte Teil der Kinobesucher (Studenten, Angestellte, junge Mädchen, Arbeiter vom Markthelfer bis zum Straßenbahner, Schüler; alle zwischen 18 und 25), sie sind auch der zukünftige Kern der Nation! Bitte, glaubt nicht, weil ihr keine Zigarette im Schnabel habt, reiner zu sein! Die Reinigung der Jugendbewegung von diesem Dünkel und vom Glauben an ihre Auserwähltheit scheint jetzt, dank der Arbeit einiger tapferer und selbstkritischer Kerle, zu gelingen, deshalb dazu noch einige Worte. Über den Wert dieser Großstadtjugend kann man nicht mit dem Helmut Haringa in der Hand diskutieren. Wir (ich spreche nicht nur pro domo, sondern für meine Freunde von der Dresdener Proletarischen Tribüne) sind vielen dieser jungen Menschen Kameraden geworden. Wir haben ehrlich versucht, die Basis zu finden, von der aus alle, die guten Willens sind, sich die Hände reichen und dem Leben und dieser Zeit zuzurufen: Evoi! Nötig war, daß auch wir denen drüben aus der bürgerlichen Welt ein Stück entgegengingen. Das haben wir nicht bereut. Auf der Plattform der guten Europäer (oder wie ihr den neuen Typ sonst nennen wollt) sammeln sich nun, gleich weit entfernt vom Snob, von Zunft und von bürgerlicher Mentalität alle, auf deren Fahne die guten Forderungen des 20. Jahrhunderts stehen: *Gelassenheit* und *Kollektivegeist*! Niemand wird sie durch Ignorieren, Modetorheit und Fußballfanatismus,

Seidenstrumpferotik und Flirt erledigen, erst recht nicht durch Reden. Ehe man den Feind angreift, muß man das Gelände erkundigen. Wir sind bis in die Höhle »des Bösen« gegangen (erinnert ihr euch noch an die gestürmten Kinovorstellungen; war das nicht vor 1000 Jahren?), und wir haben gelernt. Auch von denen. Und sind doch nicht an dieser »Jugend von heute« verzweifelt. Wir wissen, daß auch die Jungen in Shimmyschuhen (ich spreche immer vom Gros, von der Masse!) verdammt kritisch sind, vor allem: daß sie den Realitäten des Lebens und der Nachkriegsjahre viel entschlossener und grifffester gegenüberstehen, als diese Zunft.

Und der neue weibliche Typ, den einmal Hans Blüher so glühend in seinen Merkworten für den freideutschen Stand herbeigesehnt hat, der ist wohl auch in der Jugendbewegung entstanden, aber – wo ist er heute? (Ein Wandervogel, den ich seit Jahren nicht gesehen hatte, sagte mir, als wir uns beim Wiedersehn über alte Freunde unterhielten, dies und jenes Mädels sei »verspießert«. Ich besuchte diese Frauen und fand weder bürgerliche noch zünftige Kaffeetanten und Klatschbasen, sondern den neuen weiblichen Typ, der, wie Hans Blüher schrieb, durchaus nicht alles mitmacht, Frauen, die den Mut haben, abzulehnen, die Distanzen verstehen, die nicht mehr diskutierten, sondern *sind*! Sie hatten allerdings den neuen, selbstverständlichen, aristokratischen Stil, der ihnen zwar nicht verbot, die Freuden dieser Zeit ganz zu genießen und Asta Nielsen höher zu schätzen als Oma Prellbock, aber der zwischen ihnen und jenen ewigen Wandervögeln eine klare Grenze zog.)

Der Flirt des Bürgermädels ist sehr oft – immer en masse betrachtet – die geistvollste und zugespitzteste Form des Zwiegespräches; ob der Inhalt der Form gemäß ist, oder nicht, kommt auf den Mann an. Das Arbeitermädels ist – bedingt durch ihr gegenteiliges Milieu – der liebe reichste unter den Frauentypen. Beide, die ich heute als einzige feminine Typen anerkenne, weil sie richtig ihre Funktionen erkannt haben und ausnützen, treffen sich nicht mehr bei Liebesromanen oder auf dem Tanzsaal, sondern im Lichtspielhaus. Dieser neue Typ, der sich schon jetzt im Tohuwabohu dieser Zeit sammelt, der wirklich die junge Generation bildet, schwört nicht mehr auf Programme, aber er hat das eine: Form. Den Inhalt bestimmen andere Instanzen, die Form geben wir uns selbst. Wir streifen das Häßliche, Grelle ab, und gehen mit den Dingen und Erscheinungsformen der Zeit: Boxkampf, Sechstagerennen, Dynamo, Film. In allen Höllen dieser Zivilisation finden wir uns zurecht; denn auch Überlegenheit ist eine Angelegenheit dieser Form. Unser Kampf gegen die herrschenden Klassen und deren System wird dadurch nicht im geringsten sabotiert; denn die Änderung der sozialen Verhältnisse wird nicht durch Reformismus kommen (Reformismus

sind z. B. die Versuche, einige Auswüchse der kapitalistischen Wirtschaftsordnung durch Boykott zu beseitigen). Wer draußen steht und schreit, beweist, daß er nicht dieses kann: An die Dinge herantreten und doch in Distanz bleiben. Er beweist auch, daß er nicht die eine Eigenschaft des neuen Typus hat: Gelassenheit. Der Besessene schwört auf Statuten, wir aber tolen mit dieser Zeit. Propagandafilme für Sittlichkeitsvereine sind allenfalls gute Witze, nie werden wir aber vergessen, wie Jackie Coogan, das kleine amerikanische Filmkind (das bleibt er für uns trotz dieser schamlosen Propaganda, die Karl Kraus sehr treffend Kinderschändung nannte, während seiner Europareise), eine Fensterscheibe einwerfen will: In der erhobenen Hand der Stein, hinter ihm, ohne daß der Kleine etwas merkt, der Polizist. Plötzlich, im letzten Augenblick, sieht er den Gummiknüppel. Langsam, ohne den Gesichtsausdruck zu verändern, läßt er den Arm sinken, spielt mit dem Stein und sieht den Schutzmann an, mit einem so harmlos-frechen, so nichtwissendüberlegenen Gesicht, daß ... Ach, was könnt ihr aus diesen armen Worten erfahren, wie wundervoll diese kurze Szene ist, wenn ihr sie nicht gesehen habt! Nur das eine: Alle diese jungen Menschen in dem großen, vollen Kino lachten unbekümmert und herzlich, sorgenlos und froh, und alle hatten Solidaritätsgefühl mit dem Kleinen: Die einen aus Kameradschaft, die anderen aus Mütterlichkeit.

Ja: Jackie Coogan ist der eine und Charlie Chaplin der andere und dann noch die: Baby Peggy, Harold Lloyd, Fatty, Semons, Norma Talmadge, Gloria Swanson und die Regisseure der Sensationsfilme und die der wilden (immer ohne Namen laufenden) Grotesken: Alles Amerikaner! Und so wurden uns Jungen diese drei Worte ein Programm: *Der amerikanische Film*. Hauptmerkmale: Tempo, Unlogik und eine kleine Dosis Sentimentalität. Und alles ist da, was wir wollen! Nicht nur ich und meine Kameraden und die vielen Kinobesucher, sondern auch du, auch du! Paß auf!

1. Unlogik. Tag für Tag in den Geschäften und Betrieben, in Häusern und auf der Straße, beim Geldverkehr und beim (meistens ebenfalls bezahlten) Liebesverkehr geht alles so kaltschnäuzig, so gemein mathematisch zu, daß wir alle froh sind, wenn uns am Abend auf eine höchst amüsante Art gepredigt wird: Das ist ja gar nicht wahr, das ist alles umgedreht! Ob du dich heute verrechnet hast, ist doch vollkommen egal: Hier klettert Harold Lloyd auf einen Wolkenkratzer, rutscht auf der 20. Etage ab, und wir wissen ganz genau: Der fliegt nicht!

2. Tempo. Wenn die Unlogik durch Geschwindigkeit beschleunigt wird, dann verschwindet das Gräßlichste: Langeweile. Überall, im Theater oder in Versammlungen, beim Bücherlesen oder beim Bilderangucken: Wenn ihr gähnt, ist die Chose wertlos. Leben heißt Schnelligkeit, mo-

dernes Leben heißt Blutüberschuß. Das sind allerdings keine Thesen für Metaphysiker, aber jeder, der noch keine Arterienverkalkung hat, jeder, der noch jung, zügellos ist, pfeift auf die Ewigkeit, wenn er hier unten nicht mehr das Bedürfnis hat, zum Augenblicke zu sagen: Verweile doch, du bist so schön. Wie köstlich ist dieses Gefühl der Erregung: Was bringen die nächsten Stunden. Nötig ist, daß man keine moralischen Hintergründe hat; nötig ist, daß wir uns für diese unsere Zeit verantwortlich fühlen. Wer Hymnen gegen die »verruchte« Zeit singt, hat nur noch Panoptikumwert. Radio, Fordauto, Rekorde, Zahlen, Wunderbauten, Großstaten der Ingenieure und Techniker, Riesenmegaphone, Flugzeughaltestellen auf den Dächern der Wolkenkratzer, das alles bringt der amerikanische Film, bringt es reichlich, bringt es auch manches Mal kitschig; aber: Wir werden mitgerissen, mitgedreht und darum (warum auch nicht?): Es lebe der Kitsch!

Und dann, als Nummer 3, muß die ganze Sache doch glücklich auslaufen. Der verlorene Sohn muß sich zurückfinden, die geraubten Millionen kommen wieder, die Braut steht hinter der Kulisse, elterlicher Segen, Kuß, Stille Nacht, heilige Nacht, Ende. Wir lachen. Aber nicht böse, draußen im Alltag geht der Kampf der Energien weiter, da gönnen wir uns am Abend eine kleine Dosis Sentimentalität: Die einen weinen dabei und wir lachen: Befriedigt sind beide Teile.

Was soll ich noch zum amerikanischen Film sagen? Vielleicht können ihn die sehr jungen deutschen Regisseure (Carlo Mayer, Paul Leni) noch großartiger machen; das ist aber gar nicht nötig.

Hunderttausende sind beglückt, Chaplin und Jackie Coogan gehören zum eisernen Bestand der Filmproduktion.

Bitte, kompliziert die Angelegenheit nicht durch die Frage: Wo steckt hier Kunst? Meinetwegen, diese Filme sind sentimental, verlogen, blödsinnig, aber sie sind nie langweilig; und technisch: Meisterwerke, alle Möglichkeiten ausnutzend, präzise, exakt und – in ihrer Primitivität und ungekünstelten Darstellung – erstklassige Filmprodukte. Deshalb: En avant Amerika!

Chaplin aber ist ein Kapitel für sich.

Charlie Chaplin »Zirkus« [1928]

Wir sahen ihn wieder.

Heute, nach »The Kid«, nach »Hundeleben«, »Goldrausch« und einer langen Reihe Einakter, können wir versuchen, das Fazit festzustellen: Was bedeutet Chaplin, seine Kunst, sein Spiel, und seine Idee, für das Welt-

proletariat? Schon die Reichweite seiner Arbeiten (und natürlich aller Filme überhaupt), die bis in die fernsten Winkel der Welt dringen, verschaffen ihm eine Bedeutung, die unsere Beachtung verlangt. Unsere, d. h. des aktiven Teiles des Proletariats. Denn die Arbeiter aller Welt stellen den größten Teil seiner Zuschauer, ihm jubeln die Kulis in Schanghai und Kanton ebenso zu wie die Hafendarbeiter in Hoboken, und die Kumpels von Kladno, sein Name läuft über die Leinwand in den Kinos der irischen Slums, in den 75-Centimes-Höhlen der Pariser Vorstädte, in den Lichtspielhäusern der Moskauer Gewerkschaften, in Berlin, Frisco und auch in Hamm, in Kaiserswerth und jedem kleinsten Fleck, wo ein Kino existiert. In aller Welt.

Jeder Film, ob er »Potemikin«, oder »Ich hab' mein Herz in Heidelberg verloren« heißt, ist eine Klassenäußerung, der Ausdruck eines bestimmten, sozial fundierten (meistens durchaus nicht künstlerischen) Willens. Seine Wirkung ist dementsprechend und, in unserer Periode des permanenten Klassenkampfes, durchaus mit der Wirkung eines Maschinengewehrs oder einer anderen militärischen Waffe zu vergleichen. Hier wie dort wird niederkartätscht. Und ob nun ein Arbeiter im Straßen-Kampf fällt, oder vorher in einem der vielen Netze der bürgerlichen Theologie (dazu gehört auch das Kino mit dem heutigen Klassen-Repertoire) gefangen wird, das ist nur ein Gradunterschied. Für die bürgerliche Klasse ist er in beiden Fällen aus dem sozialen Kampf ausgeschaltet. Wobei zu beachten ist, daß im zweiten Falle für uns noch die Möglichkeit besteht, diesen Arbeiter wiederzugewinnen.

Und Chaplin?

Er spielt (nur als dokumentarische Tatsache sei dies zuerst vermerkt) immer den Unterdrückten. Schon in seinem Aeußern, in jener unvergleichlich einmaligen, schäbigen Eleganz, ist er der Arme, gedrückte, verschüchterte, der Außenseiter. Darin ist aber gleiche eine zweite Feststellung enthalten: Charlie, der Arme, Ausgepowerte, wehrt sich nicht mit unseren Mitteln, er ist nicht in dem Sinn aktiv und kämpferisch, wie das ein Streiter ist, oder ein Arbeiter, der auf die Barrikade geht. Ist er aber passiv, indifferent? Nein.

Er zieht sich aus allen Affären mit Hilfe der Tücke des Objekts.

Daß Chaplin dieses Mittel benutzt, hat natürlich zuerst einen äußeren, sehr triftigen Grund. Wir hätten nämlich höchstwahrscheinlich nie einen Film von ihm zu sehen bekommen. Von wegen Zensur. Falls er nicht vorziehen würde, in Sowjetrußland zu arbeiten.

Nun müssen wir ihn nehmen, wie er ist und seine Wirkung untersuchen. Und seine Wirkung ist gewaltig. Wieviele haben über ihn gelacht

und was ist nicht schon geschrieben worden, um das zu erklären. Wieviel bombastische Sätze, wieviel Superlative, wieviel komplizierte Erklärungen! Wir aber können uns ruhig zuerst alle Psychologie ersparen. Das, was uns hinreißt, ist seine Komik. Seine unvergleichliche Gestalt. Die bezaubernde Anmut seiner Bewegungen (Der Schritt, das Zucken des Gesichts, der berühmte »Brötchentanz« in »Goldrausch«). Und noch etwas mehr. Eben jene Tücke des Objekts. Da ärgert ihn eine maßlos eingebildete Person. Er kann sie nicht hineinlegen, weil sie eine »Dame der Gesellschaft« ist und immer ein Policemann als ewige Drohung neben ihm herschreitet. Die Sache spielt auf einem Dampfer. Charlie geht auf das Oberdeck und bestellt Eis, schönes Vanille-Eis. Er balanciert es lange herum. Schließlich rutscht es ihm doch vom Teller hinunter auf das Promenadendeck und natürlich gerade in den Busenausschnitt der fetten Dame, die ihn so geärgert hat. Tücke des Objekts. Alles schreit.

Und in dieser feinen Szene liegt noch etwas anderes, das wir in allen Chaplin-Filmen wiederfinden. Den Großen geht es immer schlecht. Der kleine, ängstliche, zerknutschte Mann aber siegt. Ihm kann nichts passieren. Er geht durch alle Gefahren unbeschädigt, ja unberührt. Das ist neben seiner Komik die wichtigste Ursache der Sympathie, die er bei dem Arbeiterpublikum hat.

Seine Filme aber reichen über unsere Zeit hinaus. Seine leise Melancholie, die zärtliche Wehmut eines empfindsamen Herzens, das sich in dieser verbiesterten Zeit heimatlos fühlt, mit einer unbestimmten Sehnsucht nach besseren, reineren, fröhlicheren Tagen, all dies wird dann einmal Schulen beschäftigen und als ein gutes Dokument des beginnenden 20. Jahrhunderts betrachtet werden. Das Proletariat versteht ihn aber schon heute.

Nun sahen wir endlich seinen langerwarteten »Zirkus«. Die bürgerliche Journaille unkte schon seit langem: »... schwächer als sonst.« Es war der ganze, alte Chaplin. Eine reine Freude.

Charlie kommt über den Rummelplatz. So geht »Zirkus« los. Er sieht zu, etwas ängstlich, etwas reserviert. Da rutscht er das erste Mal aus: Ein Taschendieb, verfolgt von der Polizei, stopft dem kleinen Mann sein Diebesgut in die Tasche. Und nun verfolgt ihn die Polizei. Hetzjagd über den Rummelplatz, durch leere Straßen (herrlich, wie er neben dem wirklichen Taschendieb herläuft und, noch in dieser Situation, höflichst seinen Hut lüftet), schließlich hinein in eine Schaubude mit beweglichen Treppen und Irrzimmern, in deren tausend Spiegeln sich Charlie nicht mehr zurechtfindet und schließlich erschöpft stehen bleibt. Die Grotteske überkugelt sich aber, als nun auch noch die Polizei in den Spiegelzimmern ihn verfolgt. Er entkommt schließlich und flüchtet in einen Zirkus hinein. Das

Publikum, das sich schrecklich langweilt, ist freudig über den kleinen komischen Mann überrascht und bejubelt ihn als beste Nummer. Er weiß nicht, daß er Mittelpunkt ist. Mit irrer Hilflosigkeit tut er die dummen Dinge, über die das Publikum natürlich wieder in größte Begeisterung gerät. So darf er bleiben. Jeden Abend während der Vorstellung latscht er in die Runde, ohne zu ahnen, daß alle Leute nur gekommen sind, um ihn zu sehen. Der Zirkusdirektor hat eine Tochter, in die verliebt sich natürlich Chaplin, bis . . . die leise Melancholie kommt wieder in sein Gesicht, bis der hübsche Seiltänzer Rex kommt, dem das Mädchen zufällt, ohne daß dieser einen Finger krumm macht. Charlie bleibt zurück, ein bisschen traurig, ein bißchen müde, die bunten Wagen verschwinden hinten am Horizont, an einen endlosen Horizont, vor dem still und allein der kleine Mann steht. Hier können wir den Regisseur Chaplin bewundern, der ganz einfache Bilder stellen kann, deren Architektur, deren Aufbau aber so klar und gut abgewogen ist, wie auf den Bildern Rembrandts oder Henri Rousseaus.

Einmal flüchtet er, ich glaube vor einem wildgewordenen Pferd, in einen Löwenkäfig. Die Tür klappt zu und nun steht er da, angstschlotternd, und der Löwe schläft in der Ecke. Er drückt sich ganz in die Ecke, er macht sich so klein, nur, damit der Löwe nicht aufweckt. Da – natürlich, Tücke des Objekts: Ein kleiner Hund kommt angesaust und kläfft herauf. Der Löwe rührt sich. Da kommt, ausgerechnet, seine Geliebte, und statt ihm die Tür zu öffnen, fällt sie in Ohnmacht. Der Löwe dehnt sich schon. Charlie aber bespritzt, aus dem Käfig, seine bewußtlose Freundin mit Wasser. Der Löwe steht auf, beschnuppert ihn . . . nein, er hat keinen Hunger, er legt sich wieder hin. Charlie ist baff, er befühlt sich. Noch heil? Ja. Seine Geliebte wird wieder munter und öffnet ihm, ängstlich und verstört, den Käfig. Kommt Charlie heraus? Nein. Jetzt hat er Mut. Jetzt kann er dem kleinen Mädchen beweisen, daß er ein Mann ist. Stolz, mit einer Fünfgroschen-Lorsche, aber mit bebenden Knien, den Mund gespickt zum lockenden Piff – ach, ich möchte diese paar Meter immer wieder sehen: – So geht er in die Löwenecke. Aber der Löwe versteht natürlich jetzt (gerade jetzt! Tücke!) keinen Spaß. Ein Sprung – aber da ist Charlie schon längst draußen. Das Kino brüllt!

Charlie! Sie machen dir drüben das Leben sauer. Wir wollen etwas Schuld abtragen. Wir lieben dich. Bleibe so, und komme immer so wieder!

Von unserer Kulturfilmbühne, die alle möglichen ollen Kamellen aufwärmt, erwarten wir aber, daß sie nächstens einen alten, sehr verkannten Chaplin-Film bringt. Nämlich »Hundeleben«.

Aber, Genossen, in diese Woche zuerst »Zirkus!«

*Hätten wir das Kino! Forderungen und Vorschläge der Jungen
für den deutschen Film [Beitrag zur Kolumne, 1929]*

Wenn ich das Kino hätte? Wenn mich Einer ein paar Wochen lang mit guten Operateuren kurbeln ließe? Ich würde den Stoff von der Straße auflesen, ich würde keine Stars engagieren, ich würde Die aus dem Leben nehmen.

Ein berliner Büromädchen, ein Leunaprolet, eine Tippse von der Hapag, ein Student ohne Monatswechsel, ein Gepäckträger vom kölnner Hauptbahnhof, ein mittlerer Bankbeamter aus Kottbus, das sind sechs Filme. Kerls, die Das spielen können, laufen nicht gerade haufenweise herum, aber sie sind da (und hungern meistens).

Scharfe Aufnahmen ohne Symbolik (Eisenstein ist in »Zehn Tage« darin umgekommen). Montage des Filmbildes ohne komplizierte Gedankensprünge (denn nicht alle Kinobesucher sind Leser der »Neuen Bücherchau«), keine Seelenanalyse, keine Lüge (auch nicht um des schönen Bildes willen).

An das Manuskript würde ich zu allerletzt denken (vielleicht, wenn der Film uraufgeführt wird), immer aber daran, was man fotografisch aus einer Straße herausholen kann, wie totenstarr und apokalyptisch Stuckfassaden aussehen, wie eine Hand, die sich vor dem Zelt des toten Matrosen in Odessa (Potemkin) zur Faust ballt, unseren Herzschlag anhält.

Daß ich (pro domo) dem Manuskript wenig Beachtung schenken würde, schließt nicht die dominierende Rolle des Leitmotivs aus. Wenn mir Einer den Tipp »Warenhausmädelfilm« gibt, sehe ich sofort den Generalnenner. Eisensteins, Pudowkins, Chaplins Filme haben Generalnenner.

Mit Atelieraufnahmen wird soviel Unfug getrieben, das sogar schon die Straßenbilder wie miese, überzuckerte Boudoirszenen aussehen. Warum nicht an die Wirklichkeit herangehen, sich auf scharfe Augen verlassen? Etwas sehen! Viel sehen! Die Augen brauchen gar nicht ins Herz zu blicken; geschenkt, Herr Lang! Die Hauptsache, daß sie überhaupt die Umwelt erfassen: die Straße, die Menschen, die Gesichter. Dort ist Alles: Farbe, Bewegung, Stoff, Tragik, Komik und der Generalnenner. Das richtig festhalten, aufnehmen, komponieren ist die Aufgabe des Regisseurs. Seit dem Lied der Maschinen im Leib des »Potemkin« kennen wir das Leben der toten Dinge. Dreht die Geschichte einer Fabrik, spürt dem Atem einer Esse nach, betrachtet die Konturen und Profile des Giganten, stoßt mit der Linse von oben in den winzigen Fabrikhof, kurbelt ihn leer und beim An- und Abmarsch der Belegschaft und vergeßt, bei allen optischen Effekten, den Generalabnehmer nicht: *Die Belegschaft*.

Jetzt warte ich darauf, daß die Ufa mich engagiert!

Ein Jahr Provinzkinokritik [1929]

Du lebst noch. Drei Mal in der Woche Wiener Wald und Werner Fuetterer, das macht 156 Abende im Jahr und ein gerütteltes Maß Menschenverachtung. Jede Notiz liegt vor Dir, fein säuberlich ausgeschnitten aus der Arbeiterzeitung, die Dich vor einem Jahr mit der Filmkritik beauftragte. Einhundertsechsfundfünfzig Zettelchen. Das ist nun gewissermaßen die Bilanz, der Ausweis über Dich und – über Die da. Über Dich? Hast Du nicht das unheimliche beängstigende Gefühl, daß Deine Kritiken gegen Ende des ersten Jahres an Schärfe verlieren, daß Du Dich anpaßt, Rücksichten nimmst, Kompromisse schließt. (So: Manuskript, Regie, Darsteller und alles Übrige können wir nicht anders als mit dem Prädikat »Mist« auszeichnen, die Photographie ist aber so ausgezeichnet, daß wir den Besuch ...) Provinz kino in einer Stadt über 100 000 Einwohner unterscheidet sich vom hauptstädtischen Capitol, Beba Atrium und Nollendorfplatzkino grade durch vierzehntägige Programmverspätung, sonst ist keine Nuance anders. Eine antiquierte und in Berlin schon wieder fallengelassene Einrichtung findet jetzt in der Provinz neue Heimat: Die Bühnenschau. So hätten wir denn alles zusammen und können unsre Bilanz schließen. Zuunterst, als letzte Kritik und mahnendes Beispiel meiner Überflüssigkeit, liegt eine Attacke gegen »Wolga-Wolga«, dem Stenka Rasin-Großfilm aus Oberammergau. So wie Herr Schlettow ihn uns offeriert, habe ich mir den rebellischen Bojaren Stenka Rasin, den russischen Thomas Münzer, schon immer vorgestellt: Parfümiert und mit jenem süßlichen Zynikergesicht, bei dem man zwischen Hanns Heinz Ewers und Pitigrilli schwankt. Erfolg: Um acht Tage verlängert. Pro domo: Da steht nun, vierzig Zeilen, Übel auf Übel registriert, Verlogenheit, Sentimentalität, Edelkitsch, historische Fehler, alles, alles. Und der Erfolg: Die Leser kümmern sich nicht darum. Von Mund zu Mund ging ein eindringlicheres Geflüster: Das muß man gesehen haben. Und sie besahen sich Herrn Schlettow. Ich danke den Herren von der Kritik, Exit. (Bleibt als erwähnenswertes Plus, daß ein Mann seine Kinokarten nicht zu bezahlen braucht.)

Ein Jahr: »Zirkus«, zwei Russenfilme (der dritte ein verunglücktes Experiment), »Das gottlose Mädchen«, das Gesicht Greta Garbos, der schon fast vergessene Sowkinofilm »Sühne« (Weißt Du noch, die irrsinnige Klondykegeschichte in der Goldgräberhütte. Zwei Mann und eine Frau. Und ein Wahnsinn), dann noch Victor McLaglen, der Bulle aus den »Rivalen«, aus »Carmen« und ein neuer amerikanischer Matrosenfilm, der bei uns, notabene, »Blaue Jungens – Blonde Mädchen« heißt. Und der Rest? Ja, der Rest sind hundertundfünfzig Stück, Zähren im Parkett und der Emailblick

Willi Fritschs. Fehlanzeige. »Heute spielt der Strauß«, und morgen? Morgen beginnt das zweite Jahr.

Da bekommt man in der Provinz einen Rappel. Einen kleinen Spleen. Man glaubt, daß der Stoff auf der Straße liegt, daß die Herren Direktoren nur zuzupacken brauchen. Keiner packt zu, keiner kurbelt, was du da vor dir siehst, Stuckfassaden und behauchte Schottersteine, Alltagsgesichter in Läden und Bureaus. Schicksale, die uns nahe gehen, näher als die österreichischer Waschermadeln und berliner Margarinefabrikanten. Habt ihr schon mal den Film eines deutschen Eisenbahners gesehn, eines Streckenwärters zwischen Berlin und Hannover zum Beispiel? Die Leute haben auch ein Leben und ein Schicksal, ein Stück Liebe und viel Kummer. Und welche Welt ließe sich da photographieren. Schienen, Schienen, Rauhref, Morgenwind, Nachtkühle, Regen. Züge darüber. Monotonie der Güterwagen. Sehnsüchtzüge. Und Einsamkeit dazwischen.

Oder ein Warenhausmädfilm (ohne Heirat des Direktors mit der Heldin aus der Trikotagenabteilung). Arbeit, Hatz, Antreiberei, Spitzelwesen, Kontrolle, Überwachung. Kleine Liebe und unsicheres Schwanken. Sehnsucht (und als Korrelat Überstunden). Optisch: Betrieb des Warenhauses, Fahrstühle, Verkauf, Wirbel der Ausverkäufe. Kurbelt den Betrieb an und tischt uns keine geruhsamen Atelieraufnahmen auf!

Oder der Film eines Verkehrspolizisten, eines Bergmanns (Haben wir schon? Ja, am Schluß stellt sich dann heraus, daß der Kumpel in veritas ein Jraf ist. Das sind heute soziale Filme in Deutschland und Hollywood).

Wenn ein Film mal im Ladenmädchenmilieu spielt, dann hat Herr Richard Eichberg seine ingeniosen Hände dazwischen oder Dina Gralla macht Bibabo und spitzt den Mund und alles ist überzuckert, verloggen, verfälscht. So sehen diese jungen Mädchen gar nicht aus, die Tippsen, Verkäuferinnen, »Privatsekretärinnen«, die haben verdammt andre Sorgen und mit der Liebe setzen sie sich zwar sehr leicht auseinander, aber nicht so! Kennt keiner dieser Flimmerkoryphäen solch ein kleines Mädchen, die ihm nun mal genau erzählt, was da eigentlich los ist: Der Chef, die Direktrice, das neue Kleid, der Krach zu Hause, Vorschuß, Lohnabzug, die Schattierungen der Freude, das bißchen Hast und Angst. Und abends in das Kino ... (Da zeigt dann Lilian Harvey, wie man das Leben zwingt, garantiert echt bis zum Altar).

Es soll auch Jungens geben, die noch nicht im Mercedes ins Geschäft fahren, Angestellte, kleine Bureauschreiber, Arbeiter, sogar Studenten. Vielleicht leben Die auch, lieben, schlagen sich herum, verzweifeln, beißen sich durch. Vielleicht interessiert uns das sogar ...! Lassen Sie den Mann doch reden, nehmen Sie ihm den Kollaps nicht übel. Der kommt eben aus

der Provinz. Und außerdem ein Jahr Kinokritik ... (Bedauerndes Achselzucken).

Ich möchte mal so einen Film drehen.

Chaplins Abenteuer [1929]

Chaplins Produktion setzte nach einigen tastenden Versuchen mit einer Reihe von grotesken Einaktern ein, die damals die Welt eroberten. Das war vor ungefähr 15 Jahren. Jetzt sehen wir diese Grotesken noch einmal, sehr geschickt geschnitten und zusammengefaßt zu einem Großfilm »Chaplins Abenteuer«. Es ist ein reiner Genuß. Die Zeit hat den Filmen nicht von seiner Komik genommen, ja, man staunt sogar, wie raffiniert und schön die Bildeinstellung, die Szenerie, die Typenwahl schon damals war, Chaplin hat eben konsequent von Anfang an mit künstlerischem Selbstbewußtsein und ohne jede Geschmackskonzession seine Filme gedreht. Er wird nie veralten, er ist der Klassiker des Films.

Wir sehen ihn zuerst auf einem Auswandererschiff. Die Passagiere der ersten Klasse tanzen zur Bordmusik in den eleganten Räumen, im Zwischendeck aber liegen sie wie Vieh durcheinander. Chaplin tänzelt mitten zwischen ihnen hindurch, verfolgt von der Seekrankheit und von bösen Stewards. Wir sehen ihn mit ein paar Raufbolden würfeln und wie er das Glück zwingen will, mit unheimlichen Körperverrenkungen, ehe er die Würfel rollen läßt, das ist unerhört schön und lustig. Dazwischen die Abfütterung der Auswanderer, scharf, satirisch. Schließlich erscheint die Freiheitsstatue, die Aermsten der Passagiere werden mit Nummern versehen und mit einem Strick zusammengewürgt, ehe sie das Land der Freiheit betreten können.

Bald hungert er, am Boden, in der Ecke eines Hauses schläft er eng zusammengedrückt. Da, er hört die Musik. Was ist das? Ja, er schläft grade vor einem Missionshaus und nun geht er hinein. Was jetzt kommt, ist eine so bissige Satire auf die Religionsgesellschaften, die »Geist« geben aber kein Brot, das man mit Worten kaum wiedergeben kann. Bigotterie, Frömmelei, Heuchelei, falsche Mildtätigkeit (ich mußte immer an die katholische Caritas denken), alles wird verhöhnt. Schließlich verläßt Charlie geistig gestärkt aber mit leerem Magen das Missionshaus (ausgezeichnet sind die Zwischentitel, knapp und in einer schönen klaren Schrift). Unterwegs findet er ein Geldstück, ohne zu wissen, das es ein falsches ist und stürzt begierig und hungrig in ein Restaurant, um zu essen. Da erlebt er nun eine unbeschreibliche Odyssee mit Kellnern, reichen und halb verhungerten

Gästen, mit einem Mädchen, das er liebt und mit einem dicken Mann, der irgendwas von ihm will. Ohne jede Aufdringlichkeit, aber so deutlich, daß es jeder merken muß, wird die Parallele zum Staat gezogen, der nur die zahlungskräftigen Mitbürger ernährt und beschützt. Nun geht Charlie zu einem Pfandleiher, macht Dummheiten, entlarvt einen Brillantendieb und wird schließlich – Policemen wanted (Polizisten werden gebraucht) steht es an der Tür – Polizist. Natürlich schickt man ihn gleich ins Scheunenviertel, wo die größten herkulischsten Verbrecher toben und der kleine Charlie – sogar in der Uniform des Policeman – ist wieder einmal der Verfolgte. Aber nach unerhörten Abenteuern, wie immer, triumphiert er doch wieder und zieht als Sieger fort.

Gerade in dieser neuen Bearbeitung kommt die aggressive soziale Haltung, die bei ihm wahrscheinlich etwas gänzlich unbewußtes ist, deutlich zum Vorschein. Immer ist er der Verfolgte, der den großen Gewalten des Staates machtlos gegenüber steht und sich doch nicht von ihnen ducken läßt. Sein Humor ist aber noch frisch und herrlich wie am ersten Tage. Alle müssen ihn sehen. Ein erfreuliches Zeichen für das Qualitätsempfinden unseres Publikums ist, daß seit langem einmal wieder gestern das Residenztheater voll war. Also zieht doch nicht nur »Alt-Heidelberg« und »Küß mich mal«! Vorher läuft ein ausgezeichnete Wildwestfilm mit Fred Thomson und einer schönen Gegenspielerin namens Nora Lane. Spannende Szenen, herrliche Aufnahmen.

Ein guter Verkehrsfilm, geschickt aufgemacht, beschließt das Programm. Wir empfehlen allen den Besuch dieses Programmes, es ist selten ein so qualitativ vorzügliches zu sehen!

Chaplin als »Pilgrim« [1930]

»The Pilgrim« hieß dieser Chaplinfilm in USA, auf deutsch: Der Pilger. Oder noch besser: Der Prediger. Denn der offizielle Pfarrer der amerikanischen Gemeinde spielt die Hauptrolle. Zehn Jahre ist dieses Wunderwerk nun alt, es ist kein Tonfilm, kein Farbfilm, kein Duftfilm und überragt doch die Filmproduktion 1930 gewaltig. Man kann verstehen,

daß der Klerus versucht hat, die Aufführung dieses Films zu verhindern,

und es ist ihm das auch zehn Jahre lang gelungen. Wie jämmerlich muß es mit der dunklen Macht des Klerus bestellt sein, wenn er vor dem Humor dieses kleinen gedrückten Mannes eine solche panische Angst hat.

Der Inhalt ist ebenso einfach wie herrlich. Chaplin, dem Zuchthaus ent-sprungen, findet am Rande eines Sees die Kleider eines Pfaffen, die er sofort mit seinem Sträflingskittel vertauscht. Der Pfaffe schwimmt unterdessen – nichtsahnend – im See. Chaplin findet im Anzug des Pfaffen genügend Geld und beschließt, erst einmal recht weit fortzufahren. Seine Ortswahl nimmt er auf die Art vor, daß er sich mit einer Nadel vor die Abfahrtstafel der Züge stellt, sich die Augen zuhält und dann blind nach den Ortsnamen sticht. Das erste Mal trifft er natürlich Sing-Sing (die amerikanische Zucht-hausstadt); das zweite Mal aber den Hinterteil eines dicken Herren, der sich vor die Tafel gestellt hat und erst beim dritten Male gelingt ihm die Wahl. Vergnügt fährt er nun los und steigt erst aus, als sich neben ihn ein Mann mit der Erkennungsmarke der Polizei setzt. Chaplin fühlt sich in seinem Priestergewand doch nicht sicher, wie von der Tarantel gestochen geht er hoch und verläßt den Zug, der auf einer kleinen Station hält. Die Gemeinde dieses Städtchens aber erwartet gerade ihren neuen Prediger mit dem Zug und als Chaplin aussteigt, wird er sofort freudestrahlend in Empfang ge-nommen. Charlie geht mit, er begreift noch nicht ganz. Bald soll er aber begreifen, denn ein Telegrafenvote kommt hinter dem Gemeindeältesten hergelaufen und überreicht ein Telegramm: »Bin verhindert, komme erst in 8 Tagen, Prediger Pim«. Glücklicherweise hat der Gemeindeälteste seine Brille vergessen und so muß Chaplin das Telegramm verlesen. Entsetzt sieht er sich diese telegrafische Absage an, um auch schon im nächsten Augen-blick eine neue Fassung vorzulesen: »Bin bald wieder obenauf, freue mich auf Wiedersehen, dein Schnuckelchen«. Und der Gemeindeälteste scheint tatsächlich Dreck am Stecken zu haben, denn mit süß-saurem Lächeln zer-reißt er das Telegramm. Ueberhaupt, das ist mit das Schönste in diesem Film: Die Karikierung der heuchlerisch-frömmelnden Gemeinde. Der Ge-meindeälteste säuft heimlich, die weiblichen Mitglieder sind Klatschbasen, die männlichen Duckmäuser, ein Sammelsurium von dunklen Charak-teren zwischen denen Chaplin hold und gerissen herumspaziert. Wie er z. B. seine Antrittspredigt über das Thema »David und Goliath« mit drastischen Demonstrationen hält und sich am Schluß wie eine Diva verbeugt, wie dem Kirchenchor applaudiert, als dieser sein Lied beendet hat, wie er die Kirchenkollekte überwacht und die Drückeberger mit drohendem Zeige-finger herausholt, das alles ist nicht nur überwältigend komisch, sondern zugleich ein ebenso wirksamer und beißender Hohn auf die kirchlichen In-stitutionen, wie etwa George Grosz'sche Zeichnungen, nur auf eine andere, gefälligere Art. Niemand sollte versäumen, diesen Chaplinfilm zu sehen. Außerdem sieht man noch einen ebenso schönen Chaplin-Einakter »Feine Leute« und einen sehr sentimentalien Lien-Deyers–Wilhelm-Dieterle-Film.

Verschwundene Filme [1930]

Vor einem Jahr kam ein Filmverleih auf die gute Idee, einige sehr alte Produkte aus der diluvialen Zeit der Filmindustrie laufen zu lassen. Die Sache machte dem Publikum Spaß, alle lachten über die schrecklichen Moritaten und dachten: Wie herrlich weit haben wir es doch gebracht! Der Erfolg ermunterte zu weiteren Experimenten, eine Reihe interessanter Filme aus der Frühzeit folgten, besonders Jugendsünden heute avancierter Stars waren gefragt. Die Qualitätsfrage spielte bei diesen Reprisen eine geringere Rolle, viel Abfall wurde gezeigt, aber auch manches Schöne. Schließlich war ein Disponent sogar so mutig, den uralten und erstaunlich jungen Chaplin auszugraben und siehe da, es wurde ein Erfolg.

Während aber in regelmäßigen Abständen bis tief in die Provinz hinein (und vor allem da!) die »Rote Rosen«-Epidemie wütet, bleibt der wertvolle Bestand älterer Filme unangetastet. Filme, über die man sich noch heute freuen kann, auch wenn sie vor zehn Jahren gedreht wurden, die nicht veralten, deren Technik sogar vieles Sehenswerte enthält: solche Filme kommen nur durch Zufall wieder auf den Spielplan, denn die Instinktosigkeit der Verleiher wird nur noch überboten durch ihre Angst vor dem Publikumsgeschmack. Jener berühmte Aufkäufer ist durchaus keine Sagengestalt, von dem die Anekdote erzählt, er nähme bei Probeaufführungen seinen Chauffeur und seine Köchin mit, um nach eingehender Sachberatung mit diesen Getreuen aus dem Volke den Abschluß zu tätigen. Vielleicht bringt ein kleiner Streifzug durch die Filmgeschichte diese schönen alten Filme wieder zum Rollen: auch die ersten Reprisenvorführungen waren durch die Presse angeregt worden.

Für wenig Geld kann man sich einen der packendsten deutschen Filme verschaffen: »Die freudlose Gasse«. Dieser unter Regie von G. W. Pabst gedrehte Inflationsfilm arbeitet mit einer erlauchten Galerie von Stars: Werner Krauß, Asta Nielsen, Greta Garbo, Nils Asther u. a. Ein Privatmann, der einen eignen Vorführapparat besitzt, bekommt für wenige Mark eine Kopie des Films von dem Filmkartell »Weltfilm« (Berlin SW 48, Hedemannstraße 21) geliehen. Schlimmer ist es mit den verschollenen Amerikanern. Warum bringt niemand die allerersten Buster Keaton-Filme (Buster Keaton als Sherlock Holmes, eine herrliche Kriminalparodie) heraus? Und die sanftkecke Norma Talmadge als Revuemädel Kiki? (Ihre tränenreiche »Kameliendame« ist öfter gespielt worden). Mary Pickford hat sehr unterschiedliche Ware geliefert, aber ihre Kinderrolle in »Die Sperlinge Gottes«, jene ergreifende Geschichte von den verwaorsten Großstadtkindern, dürfte auch heute das sentimentale Publikum zu Tränen rühren. Auch gibt

es von drüben einen grandiosen Nationalfilm, genannt »Die Karawane«, der die Eroberung des Landes durch die europäischen Einwanderer schildert, ein spannendes Epos kühnen Wagemuts, prachtvolle Landschaftsbilder, herrliche Tieraufnahmen (eine riesige Büffelherde, die durch einen reißenden Strom schwimmt, ist mir noch in Erinnerung) und mittendrin einen köstlichen sommersprossigen Jungen, der leider aus der Filmbranche verschwunden zu sein scheint. Der schönste Märchenfilm heißt »Der Dieb von Bagdad«, Douglas Fairbanks spielt die Hauptrolle. Und völlig vergessen wurde Gloria Swanson, die gefährliche schöne Katze, deren hinreißende »Zaza« einmal eine Revolution bedeutete. Ich war damals, acht Jahre wird es wohl her sein, noch ein kleiner Tertianer, ich habe den Film vielleicht ein Dutzend Mal gesehen, ich würde morgen wieder hinsausen, wenn »Zaza« irgendwo gegeben werden sollte. Eine holde, sanfte, fröhliche Erinnerung habe ich an einen andern Amerikaner, ebenso verschollen wie die große Gloria Swanson, er heißt Raymond Griffith und drehte Kriminallustspiele, in denen er selbst einen sehr angenehmen konziliannten Gentlemandieb spielte, leise, gewandt und sehr lustig. Seine Filme waren aus einem Guß, man amüsierte sich köstlich. In bester Erinnerung ist mir »Das verschwundene Perlenkollier«, wenn ich mich recht entsinne mit Betty Compson. Von unsren deutschen Filmahnen möchte man, außer der unvergleichlichen Asta Nielsen (»Was ich bin und was ich kann, verdanke ich nicht dem Filmatelier, sondern dem Leben des Volkes«, hat sie einmal gesagt), immer wieder »Die Hose« sehen, jene brillante Spießler-Persiflage mit Werner Krauß, und aus der deutsch-französischen Gemeinschaftsproduktion die erregende Verfilmung der »Thérèse Raquin« unter Jaques Feyders Regie mit Wolfgang Zilzer in der Hauptrolle. Vieles ist aus der Erinnerung gelöscht, andre mögen ergänzen. Ein großer Wunsch sei aber noch erwähnt. Wer kennt den alten Russenfilm »Sühne«? Wahrscheinlich wenige. Er spielt in Alaska unter vier Goldgräbern und schildert einen grausigen Fall von Selbstjustiz. »Sühne« ist wohl das atemraubendste, wahnwitzigste Filmdokument, ein Grenzfall, schaurig, unwahrscheinlich und unvergeßlich.

Spielt Reprisen. Aber gute!

Editorische Notiz

In Unterscheidung zu seinen Publikationen in überregionalen Zeitungen wie der *Weltbühne* oder der *Neuen Bücherschau* hat Rudolf Braune in hoher Frequenz für die Düsseldorfer *Freiheit* geschrieben. Die hier auffallende Vielzahl von Druck- bzw. Rechtschreibfehlern spricht dafür, dass die KPD-nahe »Tageszeitung für Rheinland und Westfalen« wohl über kein gründli-

ches Lektorat verfügt haben dürfte. Die vorliegende Auswahl von Braunes Filmkritiken ist darum bemüht, dem Erstdruck streng zu folgen. Einzig eindeutige Druck- und Rechtschreibfehler wurden stillschweigend korrigiert.

Einzelnachweise

Der vorliegende Abdruck von Braunes Filmkritiken folgt dem Erstdruck und gibt folgende Textgrundlage an:

Der amerikanische Film. Eine Verteidigungsrede für unsere Zeit. In: Junge Menschen (Melle), Jg. 6, Nr. 2, Februar 1925, S. 46 f.

Charlie Chaplin »Zirkus« (Ufa-Palast). In: Freiheit (Düsseldorf), Jg. 11, Nr. 55, 5. März 1928, S. 10.

Hätten wir das Kino! Forderungen und Vorschläge der Jungen für den deutschen Film (Beitrag zur Kolumne). In: Die Neue Bücherschau (Berlin), Jg. 7, Nr. 2, Februar 1929, S. 89–92, hier S. 89 f.

Ein Jahr Provinzkinokritik. In: Die Weltbühne (Berlin), Jg. 25, Erstes Halbjahr, Nr. 6, 5. Februar 1929, S. 233–235.

Chaplins Abenteuer (Residenztheater). In: Freiheit (Düsseldorf), Jg. 12, Nr. 157, 8. Juli 1929, S. 6.

Chaplin als »Pilgrim« (Residenztheater). In: Freiheit (Düsseldorf), Jg. 13, Nr. 57, 8. März 1930, S. 12.

Verschwundene Filme. In: Die Weltbühne (Berlin), Jg. 26, Erstes Halbjahr, Nr. 24, 10. Juni 1930, S. 891 f.

Hrsg. v. Fabian Bauer

Fabian Bauer

»Wenn ich das Kino hätte?«

Einleitende Überlegungen zum filmkritischen Werk Rudolf Braunes

Zum Autor Rudolf Braune

Rudolf Braune (1907–1932) hinterließ trotz seines frühen Unfalltodes ein bemerkenswert heterogenes Werk, das u. a. drei vollendete Romane, mindestens 18 Kurzprosaschriften sowie über 300 gesellschaftspolitische und kulturkritische Feuilletons umfasst.¹ Nachdem Braune als Herausgeber der Dresdner Schüler- und Jugendzeitung *MOB. Zeitschrift der Jungen* erste eigene essayistische Arbeiten erproben konnte, siedelte er 1927 nach Düsseldorf über, um zunächst als Buchhändler zu arbeiten und dann ein Volontariat bei der KPD-nahen Zeitung *Freiheit* zu absolvieren. Hier berichtete er vorrangig über das rheinländische Lokalgeschehen und verfasste – teilweise mehrmals wöchentlich – Musik-, Buch-, Theater sowie insbesondere Filmkritiken. Die Bedeutung derselben für die gesellschaftliche Wahrnehmung seiner schriftstellerischen Tätigkeit hinterfragte er 1929:

Du lebst noch. Drei Mal in der Woche Wiener Wald und Werner Fuetterer, das macht 156 Abende im Jahr [...]. Jede Notiz liegt vor Dir, fein säuberlich ausgeschnitten aus der Arbeiterzeitung, die Dich vor einem Jahr mit der Filmkritik beauftragte. Einhundertsechsfünfzig Zettelchen. Das ist nun gewissermaßen die Bilanz, der Ausweis über Dich [...].²

Sein vielbeachteter Roman *Das Mädchen an der Orga Privat* (1930), erste Lyrikveröffentlichungen in der *Weltbühne* (1929) wie auch die Publikation der Erzählung *Frieda Sommer* (1929) in der *Frankfurter Zeitung* verdeutlichen indes Braunes Bestreben, sich im literarischen Feld der Weimarer Republik um 1930 auch abseits von Kulturkritiken einen Namen als Schriftsteller zu machen. Braunes dritter Roman *Junge Leute in der Stadt* erschien im November 1932 postum als Fortsetzungsdruck in *Berlin am Morgen*. Mit dem Ende der Weimarer Republik geriet Braune schnell in Vergessenheit; dies auch, weil Braune als »Asphaltliterat« diffamiert und sein Werk auf die Schwarze Liste der nationalsozialistischen Kulturpolitik gestellt wurde.³

In der DDR wurden schließlich Versuche unternommen, Braune durch Editionen und Verfilmungen seiner Romane im literarischen Kanon zu rehabilitieren. Otto Gotsche beeinflusste die weitere Rezeption maßgeblich,

indem er Braune 1958 in seinem Vorwort zu *Junge Leute in der Stadt* als Vorbild schriftstellerischer Agitation portraitiert:

Rudolf Braune ist einer jener proletarisch-revolutionären Schriftsteller, die in den zwanziger Jahren begannen, die Grundlage für eine neue, sozialistische deutsche Nationalliteratur zu legen. [...] Wir setzen dem kühnen Revolutionär und Schriftsteller Rudolf Braune nur ein spätes Denkmal, wenn wir heute dem deutschen Leser sein Buch auf den Tisch legen.⁴

Durch die 2022 erschienene Neuauflage von *Das Mädchen an der Orga Privat* wurde Braunes Roman erstmals wieder einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Sein nur kurzes schriftstellerisches Wirken sowie seine Anstellung bei der *Freiheit* haben maßgeblich dazu beigetragen, dass die ohnehin nur überschaubaren Forschungsarbeiten Braunes gesellschaftspolitische Überzeugungen vorschnell mit denen der kommunistischen Bewegung gleichgesetzt haben. Sein Ausscheiden aus der *Freiheit* sowie der Bruch mit dem Herausgeber 1930 zeigen indes an⁵, dass Braunes künstlerischer Werdegang keineswegs teleologisch zu zeichnen ist. Auch Gotsche verschwieg in seiner Würdigung die Tatsache, dass sich Braune zunehmend von der ideologischen Linie der KPD losgelöst haben musste. Der Nachruf auf Braune in der *Roten Fahne* verdeutlicht, dass Braunes »erfolgreiche Mitarbeit an bürgerlichen Blättern« als Verrat an den klassenkämpferischen Zielen »unserer Partei« gedeutet wurde.⁶ Verfolgte der zwanzigjährige Braune im *MOB* eine dezidiert antibürgerliche Programmatik, durch welche er sich für das Volontariat bei der *Freiheit* qualifiziert haben dürfte, so ist sein nur kurzes journalistisches Wirken gekennzeichnet von einer zunehmenden Selbstverortung im linksintellektuellen Milieu, wie seine Publikationen in der *Frankfurter Zeitung*, der *Literarischen Welt*, der *Weltbühne*, dem *Tage-Buch* oder *Die Neue Bücherschau* belegen.

Nicht nur weil sie einen beachtlichen Raum in seinem Gesamtwerk einnehmen, verdienen Braunes filmkritische Arbeiten eine Kontextualisierung. Das aktuelle *Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik* veröffentlicht mit Blick auf die Frage nach Braunes intellektueller Biografie erstmals eine exemplarische Auswahl seiner Filmkritiken (vgl. S. 9–24).⁷ Mein nachfolgender Kommentar will zeigen, inwieweit die filmkritischen Arbeiten Aufschluss über Braunes ästhetische und gesellschaftspolitische Überzeugungen bieten. Durch eine Einordnung derselben im kulturkritischen Diskurs der Weimarer Republik wird deutlich, dass Braunes Schriften weniger eine diskursive Nähe zur KPD aufweisen, als sich vielmehr den prominenten Positionen Walter Benjamins, Bertolt Brechts oder Siegfried Kracauers annähern. Zur theoretischen Bestimmung von Braunes Position

zum Medium Film wird, erstens, der Blick auf seinen Beitrag in der Kolumne *Hätten wir das Kino!* in der *Neuen Bücherschau* (1929) gerichtet. Ersichtlich wird hier, dass Braune neusachliche Zielsetzungen auf die ästhetischen Möglichkeiten des neuen Mediums Film überträgt. Braunes Kritik an den vorherrschenden Tendenzen der Filmindustrie soll, zweitens, erörtert werden, um, drittens, exemplarisch einzelne Filmkritiken einzuordnen. Diese geben nicht nur Einblick in Braunes pointiertes Sprachvermögen; darüber hinaus kann durch sie ein gewichtiger, doch bislang unberücksichtigter Aspekt deutlich gemacht werden, der den Dissens mit der KPD maßgeblich befeuert haben dürfte: Braune ist trotz seiner kommunistischen Sozialisation zeitlebens ein vehementer Befürworter des Amerikanismus gewesen. Als solcher erhebt er amerikanische Filmhelden wie Charlie Chaplin oder Greta Garbo zu Vorbildern des deutschen Angestelltenstandes – ein Aspekt, der sich nicht nur in seinen filmkritischen Arbeiten, sondern auch gattungsübergreifend in Romanen wie *Das Mädchen an der Orga Privat* oder *Junge Leute in der Stadt* niederschlägt.

Braunes ›Ästhetik der Straße‹

Der Kolumne *Hätten wir das Kino! Forderungen und Vorschläge der Jungen für den deutschen Film* vorangegangen war eine Kontroverse zwischen der *Neuen Bücherschau* und den etablierten Filmzeitschriften, d. h. insbesondere dem *Film-Kurier*, dem *Kinematographen* sowie der *Lichtbild-Bühne*. Arthur Rudolf knüpfte mit seiner *Kritik der Filmkritik* an Hans Georg Brenners zuvor veröffentlichten Beitrag »*Die Filmkrisis*« – und kein Ende⁸ an und warf der »bürgerliche[n] Presse«⁹ vor, in ihren Filmkritiken den Fokus auf boulevardartige Themen statt auf den ästhetischen Gehalt des Films zu richten:

Was liest man? Begeisterung über einen Star – »... und ein Paar Beine, auf deren schlanker Linie sich allein eine Handlung aufbauen läßt« –, Schmerz über das Abweichen von der literarischen Vorlage: *Darüber werden die filmischen Mängel vergessen, die viel wichtiger sind, weil es auf den Film und nicht auf die Vorlage ankommt.* [...] Ergebnis bleibt: Die bürgerliche Presse hat [...] keinen Grund, dem Film den Weg zu erleichtern zu seiner Mission, geschichtliche, soziologische, politische Wahrheiten [...] zu zeigen. Denn kommt der Film zu einer Änderung seines Weges auf dieses Ziel und zugleich zu einer Auswertung aller Begabungen, die heute unter Industrie und Zensur verkümmern [...], dann könnte bald die Zeit da sein, in der von einem Teil der heutigen Presse nur noch in der Vergangenheit gesprochen wird.¹⁰

In Reaktion auf Brenners und Rudolfs Ausführungen polemisierte Hans Feld im *Film-Kurier* gegen den Autorenbetrieb, dem er jedwede filmische Fachkompetenz absprach.¹¹ *Die Neue Bücherschau* wiederum antwortete im Frühjahr 1929 mit einer dreiteiligen Kolumne, in welcher sich zwölf »junge Dichter über den deutschen Film« äußerten.¹² Die Vorrede nimmt unmittelbar Bezug auf die Vorwürfe der Filmzeitung: »*Die Neue Bücherschau* ist von der Filmfachpresse »belehrt« worden, daß ihre Kritik unwissend und ungerecht sei. Thanks! Der Mangel brauchbarer Manuskripte werde – meinen die Film-Flunkerer – doch von den deutschen Schriftstellern verschuldet.«¹³ Deutlich wird die programmatische Überzeugung, dass die diagnostizierte Krise des Films gerade durch ein ästhetisches Korrektiv in Form von Vertretern des Weimarer Literaturbetriebs überwunden werden könne. Die Februarausgabe wird durch Rudolf Braune eröffnet; neben ihm beziehen Hans Georg Brenner, Hermann Kesten, Hanns Vogts sowie Werner Türk Stellung zum gegenwärtigen deutschen Kino. Die Märzangabe setzt sich aus Beiträgen von G. Berg, Anton Betzner, Josef Breitbach, Kurt Kläber sowie Franz Carl Weiskopf zusammen; die Kolumne wird im April 1929 durch Ernst Glaeser, Klaus Herrmann und Erich Kästner abgeschlossen, wobei der Herausgeber Gerhart Pohl den »Grundakkord« der zwölf Stellungnahmen resümiert: »*Schluß mit der deutschen Filmkonfektion!*«¹⁴ Die schriftstellerische Kritik an der deutschen Filmkultur rührt im Wesentlichen aus den die Filmproduktion bestimmenden ökonomischen Maximen der Unterhaltungsindustrie: »Denn die Filmindustrie [...] *sieht nur eine Fiktion: Das Geschäft.*«¹⁵ Die *Vossische Zeitung* schaltete sich im März 1929 in die Kontroverse ein und veröffentlichte die Umfrage *Warum schreiben Sie keine Filme?*¹⁶, auf die Bertolt Brecht dem Urteil der *Neuen Bücherschau* entsprechend unmissverständlich antwortete: »Die Filmindustrie ist zu doof und muß zuerst *bankerott* gehen.«¹⁷

Die forcierte Frontenbildung zwischen Film und Literatur darf indes nicht als kategorischer Streit der Medien verstanden werden. Von großer Bedeutung für die Kolumne *Hätten wir das Kino!* ist gerade die explizite Erkenntnis, dass der Film über einen umfassenderen wirkungsästhetischen Möglichkeitsraum verfüge als die Literatur. Rudolf bekennt in seiner *Kritik der Filmkritik* demgemäß, dass »[d]er Film [...] die beste Möglichkeit« biete, »große Massen zu unterhalten, zu bilden«.¹⁸ Dem noch traditionslosen Film wird einzig vorgeworfen, das große ästhetische Potential des neuen Mediums nicht erkannt zu haben, um es vollumfänglich ausschöpfen zu können. In eben diese Kerbe schlägt nun die junge Schriftstellergeneration, indem sie ihre neusachliche Ästhetik zum Vorbild für das gegenwärtige deutsche Kino erhebt:

Die Jugend will eine bessere Welt. Also verzichtet sie auf eine verbesserte, also verfälschte Flimmer-Welt. Daraus erklären sich auch die Forderungen, die fast Alle erheben: *Dokumente der Wirklichkeit*. Im jungen Schrifttum hat diese gesunde Auffassung von Kunst und Wirksamkeit sich bereits durchgesetzt. [...] Im deutschen Film ist nicht ein Hauch davon zu spüren.¹⁹

Dies bestätigt das Urteil Anton Kaes', nach welchem sich in »der Auseinandersetzung mit dem Kino [...] das poetologische Selbstverständnis der Literatur [spiegelt]; die Kino-Debatte ist also zugleich eine Debatte um die Literatur der Zeit«.²⁰

Rudolf Braunes Beitrag eröffnet mit der Imagination des Schriftstellers in die Rolle des Regisseurs: »Wenn ich das Kino hätte? Wenn mich Einer ein paar Wochen lang mit guten Operateuren kurbeln ließe?«²¹ Gleichermaßen selbstbewusst wie herausfordernd wendet sich der erst 22-jährige Braune – rund ein Jahr vor seinem ersten Romanerfolg mit *Das Mädchen an der Orga Privat* – an die etablierte Filmwelt. Offensichtlich lässt er keinen Zweifel daran, dass seine Kritik Anklang finden würde, so schließt er seinen Kommentar mit dem provokanten Vorsatz zu warten, »daß die Ufa mich engagiert!«.²²

Braune unterstreicht den dokumentarischen Anspruch »seiner Filme«. Hiermit einher geht eine explizite Wendung gegen hochtechnisierte »Atelleraufnahmen«, die mit ihrer aufgeladenen »Symbolik [...] komplizierte Gedankensprünge« verfolgen.²³ Er spricht sich in seinen filmästhetischen Forderungen gegen »gekurbelte Theatervorstellungen«²⁴ aus und proklamiert stattdessen eine neusachliche Oberflächenästhetik, welche der von Regisseuren wie Fritz Lang akzentuierten »Seelenanalyse«²⁵ eine Absage erteilt: »Warum nicht an die Wirklichkeit herangehen, sich auf scharfe Augen verlassen? Etwas sehen! Viel sehen! Die Augen brauchen gar nicht ins Herz blicken; geschenkt, Herr Lang!«.²⁶ Der Regisseur habe stattdessen zu prüfen, »was man fotografisch aus einer Straße herausholen kann [...]. Dort ist Alles: Farbe, Bewegung, Stoff, Tragik, Komik und der Generalnenner. Das richtig festhalten, aufnehmen, komponieren ist die Aufgabe des Regisseurs«.²⁷ Nicht das an einem Schreibtisch erdachte »Manuskript« dürfe folglich den Filmstoff bestimmen; vielmehr projiziert Braune die Elemente der Straße selbst – und damit das Alltägliche – auf die Leinwand: »Ich würde den Stoff von der Straße auflesen [...]. Ein berliner Büromädchen, ein Leunaprolet, eine Tippse von der Hapag, ein Student ohne Monatswechsel, ein Gepäckträger vom kölnen Hauptbahnhof, ein mittlerer Bankbeamter aus Kottbus, das sind sechs Filme.«²⁸ Braunes »Ästhetik der Straße« zeichnet sich durch einen unmittelbaren Zeitbezug aus, wodurch nicht die Ver-

satzstücke der bürgerlichen Lebenswelt, sondern eben die »Außenseiter der Gesellschaft« in den Fokus treten.²⁹ Auf den ersten Blick mag es durchaus erstaunen, dass der Stellenwert des Manuskripts ausgerechnet durch einen Berufsschriftsteller relativiert wird. Es ist indes hervorzuheben, dass Braune die skizzierten filmästhetischen Forderungen vice versa auch auf seine in der Folgezeit fertiggestellten Romane anwenden wird: *Das Mädchen an der Orga Privat* (1930) handelt entsprechend von weiblichen Angestellten im Berliner Großstadtbüro, *Junge Leute in der Stadt* (1932) spielt zu großen Teilen im Arbeitslosenmilieu und ist geprägt von zahlreichen Straßenszenen. Braune legt der Darstellung seiner literarischen Handlungsräume einen »fotografisch[en]« Blick zugrunde und erschließt diese ferner durch filmische Schreibverfahren.³⁰ Angesprochen wird hierdurch die stofflich-ästhetische Wesensverwandtschaft zwischen der erzählerischen Literatur der Weimarer Republik und dem neuen Medium Film, wie sie bekanntlich auch Brecht 1931 in seinem *Dreigroschenprozeß* hervorheben wird.³¹ Die forcierte ästhetische Wechselwirkung zwischen Literatur und Film spricht dafür, dass Braune die sich in den 1920er Jahren formierende Idee von Universalautorschaft aufgreift³²; durch die Umsetzung der *Forderungen und Vorschläge [...] für den deutschen Film* in seinem literarischen Werk wird zudem die grundsätzliche Verfilmbarkeit seiner Romane impliziert.

Nicht zuletzt reiht sich Braunes Gebrauchsanweisung für Filmschaffende in die grundlegende Kritik der Kolumne an den ökonomischen Strukturen der Unterhaltungsindustrie ein. Die einleitende Mehrfachverwendung des Konjunktivs (»Wenn ich das Kino hätte?«) verdeutlicht, dass der Primat des Geldes die junge Weimarer Schriftstellergeneration von einer Teilhabe am massenwirksamen Medium Film ausschleife. Die »Film-Flunkerer«³³ – so Gerhart Pohl im Vorwort der Rundfrage – verfolgen einzig das Interesse, mit ihren Filmprodukten eine realitätsfremde Scheinwelt zu propagieren; der Einsatz von etablierten Filmschauspielern untermaure entsprechend die angestrebte Illusion »überzuckerte[r] Boudoirszenen«.³⁴ Diesem Missstand leitet Braune eine durchaus klassenkämpferische Konsequenz ab: Keine »Stars«, sondern einzig »Die aus dem Leben« können die zum Leitprinzip erhobenen »Straßenbilder« glaubwürdig verkörpern.³⁵ Die Filme Sergei Eisensteins, Wsewolod Pudowkins sowie Charlie Chaplins nennt er als vorbildhaft, da es ihnen gelungen sei, den »Generalnenner« – d. h. »Stoff von der Straße« wie das »Warenhausmädel« oder die »Belegschaft« – unverfälscht zur Geltung zu bringen.³⁶ Die intendierte mimetische bzw. dokumentarische Verbindung zwischen Filmfigur und Filmpersonal unterstreicht Braune im zeitgleich entstandenen Text *Ein Jahr Provinzkinokritik* (1929):

Wenn ein Film mal im Ladenmädchenmilieu spielt, dann hat Herr Richard Eichberg seine ingeniosen Hände dazwischen oder Dina Gralla macht Bibabo und spitzt den Mund und alles ist überzuckert, verlogen und verfälscht. So sehen diese jungen Mädchen gar nicht aus, die Tipps, Verkäuferinnen, »Privatsekretärinnen«³⁷

Braune entfaltet seine stofflich-ästhetische Kritik am deutschen Film vor dem Hintergrund der die kulturpolitischen Debatten der Weimarer Republik prägenden Stadt/Land-Kontroverse. Obgleich er zu keinem Zeitpunkt konservative Positionen vertreten hat, problematisiert Braune im Zuge seiner Selbstverortung in der rheinischen Provinz die kulturelle Abhängigkeit von der impulsgebenden Kraft Berlins. Seine Position nimmt die 1931 durch Hannes Küpper erhobene Anklage gegen die unreflektierte Selbstüberschätzung des Berliner Kulturbetriebs vorweg. Küpper, der in Essen die Zeitschrift *Der Scheinwerfer* (1927–1932) herausgab, konstatiert:

Das Wort *Provinz* in seiner Berliner Anwendung drückt etwas Zweitrangiges, Minderwertiges aus [...]. Berlin leidet an der Unterschätzung der Provinz und fühlt sich in der Rolle des Exporteurs; aber es führt die Rolle ungefähr so aus, wie wenn beispielsweise ein Pelzhändler die absurde Idee hätte, seine Pelzwaren am Äquator abzusetzen.³⁸

Braune ist als Fürsprecher einer progressiven Provinzkultur bzw. -moderne zu identifizieren. Als solcher richtet er seinen kulturkritischen Blick in die deutsche Hauptstadt; dies indes keineswegs, um die Fronten zwischen den Polen Stadt/Land gegeneinander auszuspielen, sondern um die Provinz in ihrer gesamtgesellschaftlichen Relevanz im kulturellen Diskurs der Weimarer Republik aufzuwerten. Folglich plädiert er für eine Gleichberechtigung zwischen Provinz und Hauptstadt, schließlich unterscheidet sich das »Provinzkino [...] vom hauptstädtischen Capitol, Beba Atrium und Nollendorfplatzkino« einzig »durch vierzehntägige Programmverspätung, sonst ist keine Nuance anders«.³⁹ Braune macht mit seiner *Provinzkinokritik* in der Berliner *Weltbühne* auf die Divergenz zwischen den aus der Hauptstadt exportierten Filmen und dem tatsächlichen Leben in der deutschen Republik aufmerksam. Hierin liegt eine bemerkenswerte Umkehrung der traditionellen Zuschreibungen der Stadt/Land-Dichotomie. Ausgerechnet die deutsche Provinz – und damit nicht die Metropole Berlin – wird als stofflicher Impulsgeber für die geforderte ästhetische Neuausrichtung der deutschen Filmkultur in die Kontroverse eingeführt:

Da bekommt man in der Provinz einen Rappel. Einen kleinen Spleen. Man glaubt, daß der Stoff auf der Straße liegt, daß die Herren Direktoren nur zuzupacken brauchen. Keiner packt zu, keiner kurbelt, was du da vor dir siehst, Stuckfassaden und behauchte